

Jens Brand

## Parallele Ebenen

Über Musik und Filme von Phill Niblock

1 In seinen neueren Kompositionen geht Phill Niblock dazu über, mehr Spuren und ein gemischtes Instrumentarium zu verwenden. *Early Winter* ist z.B. eine Komposition für 8 Bassquerflöten, Querflöte, Streichquartett und 38 Sample- und Synthesizerstimmen. Bei einer Aufführung werden dann weitere 8 Stimmen hinzugefügt, die live am Computer manipuliert werden, und die Stimme eines Solisten, der seinerseits – mittels eines Pitchshifters – mehrstimmig spielt. ↑

2 Bei Ensemble-Aufführungen oder – Aufnahmen wird der vorgegebene Ton nicht visuell, sondern mittels eines als Sinuston über einen Kopfhörer übertragenen Audiosignals dem einzelnen Musiker übermittelt, so daß zwar ein natürlicher Ensembleklang zu hören ist, die Musiker jedoch weitgehend unabhängig voneinander spielen. ↑


Der Ausgangston hat sich schon längst in dem Wust von Oktaven, Kleinstintervallen, Kombinations- und Partialtönen aufgelöst; nichts jedoch, was mich darauf schließen ließe, wann und wie lange ich ihn schon aus den Ohren verloren haben könnte.

Ich konzentriere mich im Dunkel der Kirche auf einen Ton, dessen Eingangsimpuls ich aus dem vorderen rechten der vier um den Zuhörerraum angeordneten Lautsprecher wahrgenommen habe. Der sich mittlerweile in einem Klangfeld bewegende Ton scheint sich auf einer Ebene über mir auszuweiten. Unwillkürlich hebe ich den Kopf, eine Bewegung, die meinen Klangraum derart verändert, daß ich erneut den gewählten Bezugspunkt verliere. Auf die rechte Hälfte der in der Vierung auf sieben Meter aufgespannten Leinwand wird mittlerweile tonlos ein Film projiziert. Stumm werden Netze aus dem Wasser gezogen, Mauern geschichtet, Felder beackert. Die Aufnahmen sind dokumentarisch und wurden offensichtlich in Asien gefilmt. Nach wenigen Minuten wird die verbliebene Hälfte der Leinwand von einem weiteren Film mit ähnlichen Bildern belegt.

Irgendwann endet die Musik, die Filme laufen noch eine Weile weiter. Hinter mir kann ich nun das Surren der Projektoren hören. Ich denke an Bilder Mark Rothkos, als der linke Film abrupt endet. Auf der Leinwand schichten Menschen Heuquader zu einem haushohen Gebilde, dann endet auch dieser Film.

Die voranstehenden Zeilen bilden den Versuch einer erlebnishaften Kurzbeschreibung der Komposition *A Length of Rope* und der beiden 16 mm Filme *China (I und II)* des in New York lebenden Künstlers Phill Niblock, wie sie sich während einer Veranstaltung in der Eindhovener Katharina Kerk anlässlich seines 60. Geburtstages darboten. Die wie üblich vom DAT-Recorder eingespielte Musik wurde zusätzlich begleitet und erweitert durch vom Komponisten selbst durchgeführte improvisatorische Eingriffe mittels eines Computerprogramms und durch die Verwendung der von James Fulkerson gespielten Midi-Trompete. Die Aufführungsdauer betrug ca. 50 Minuten.

Um die Frage nach den Zusammenhängen von Film und Musik, um deren annähernde Klärung es hier gehen wird, beantworten zu können, scheint es mir sinnvoll, die einzelnen Elemente zunächst gesondert und vor allem detaillierter zu betrachten.

3 Eine Beschreibung der traditionellen Gemeinsamkeiten von Film und Musik und deren Charakteristika findet man in dem Buch *Film verstehen* von James Monaco (Hamburg 1980, S. 49): »Musik, die abstrakteste der Künste, erlaubt eine präzise Kontrolle des Zeit-Elements. Wenn die Melodie die narrative Facette der Musik ist, dann ist die Harmonie in gewissem Sinne die Synthese der beiden. (...) Abstrakt gesehen hat der Film die gleichen Möglichkeiten. Die mechanische Natur des Mediums erlaubt eine strenge Kontrolle der Zeit: Narrative »Melodien« können nun genau kontrolliert werden. Begebenheiten und Bilder können auf der Leinwand wie Kontrapunkte arrangiert werden.« 

Der Ausgangston hat sich schon längst in dem Wust von Oktaven, Kleinstintervallen, Kombinations- und Partialtönen aufgelöst – eine Charakteristik, die sich in allen Kompositionen Phill Niblocks wiederfindet. Jedem Stück liegen solche Cluster rund um einen Ausgangston zugrunde, nie gibt es Pausen. Die Stücke beginnen ebenso unvermittelt wie sie enden. Anfang und Ende sind in diesem Sinne eher Eingang und Ausgang, besser noch: Öffnungen, die den Klangraum betretbar machen. Ebenso wenig wie Pausen, wird man demgemäß Melodiestructuren oder etwa einen Aufbau mit Höhepunkten finden, so man derartiges sucht. Das Thema steht vielmehr von vornherein fest: Es ist und bleibt der Cluster, der Ton und einige Oktaven.

Eingebunden in eine Gruppe mikrotonaler Intervalle, verändert sich die Stimmung über den das jeweilige Stück umfassenden Zeitraum (20 – 50 Minuten) um meist weniger als einen Halbtonschritt. Diese Umformung geht annähernd »herzschriftweise«, jedoch asymmetrisch, vonstatten, so daß sich zwar eine Richtung, jedoch keine einsichtige Struktur ergibt. So hört man am Anfang des Stückes *PK* (1980) zwar eher ein Gis und am Ende eher ein A; ein A aber taucht auch schon in den ersten Minuten auf. In *Five More String Quartets* (1990-93) werden zwar im großen und ganzen die Töne Gis und Fis zu G – 8 der 20 Streicher jedoch spielen schon ein reines G als Ausgangston.

In der Regel ist jede Komposition einer bestimmten Instrumentenfamilie bzw. einer Musikerin oder einem Musiker gewidmet (die oder der dann auch alle Stimmen der Komposition einspielt). Ausgehend von einem Entwurf, in dem die Tonverläufe und deren Relationen zueinander festgelegt werden, wird jede der meist 8, aber auch 16 oder 25 Stimmen (neuerdings bis zu 60<sup>1</sup>) zunächst in Form einer entsprechenden, mit einem Oszillator geeichten Wellenform auf einem Oszilloskop visualisiert und dient dann im Studio dem/der Musiker/in als Partitur. Mittels des gleichen Verfahrens sieht der/die Solist/in den eigenen Tonverlauf auf dem Bildschirm das Original in »Echtzeit« überlagern, so daß etwaige Abweichungen davon sofort wahrgenommen und ausgeglichen werden können<sup>2</sup>.

Bei der Weiterverwertung des auf diese Weise entstandenen Tonmaterials entfernt der Komponist alle den Tonverlauf unnötig akzentuierenden oder rhythmisierenden Elemente (d.h. Atempausen, Ansatzgeräusche, etc.) und schneidet/mischt das Ganze zu der endgültigen Form zusammen. Die von den Musiker(inne)n erzeugten und z.T. unvermeidbaren Abweichungen stellen für Phill Niblock ein wichtiges Element des Kompositionsverfahrens dar. Die endgültige Fassung wird dann im Ganzen bei einer Aufführung mit um ein vielfaches erhöhter Lautstärke wiedergegeben, was eine bedeutende Grundlage für die Entstehung der klanglichen Raumphänomene bildet (gemäß der Anmerkung von Neil Strauss im Resumee zu der 1990 mit Kompositionen Phill Niblocks erschienenen CD *Four Full Flutes*: »The higher the volume goes, the higher you go.«).

Im Konzert sieht man sich somit deutlich mit einer Makrostruktur konfrontiert, die in ihren Grundparametern von vornherein einsichtig ist und auf deren Änderung oder Entwicklung nicht insistiert werden muß. Man kann sich statt dessen dem unerhört dichten Klanggefüge überlassen, in dessen Verschiebungen dem Ohr bald langsam zäh-fließende, bald irisierende Klangräume eröffnet werden. Kombinationstöne treten mit derartiger Intensität hervor, daß Harmoniegebilde entstehen und analog zu

den aus den Lautsprechern klingenden Tonverschiebungen durch den Raum wandern. Die Bedeutung des jeweiligen Aufführungsraumes wird spätestens hier offenbar. Bei einer Verlegung des musikalischen Geschehens in die Gefilde der im (Hör-)Raum entstehenden Subtraktions- und Additionstöne, klingt eine Aufführung dieser Musik in jedem Raum anders, und kann demgemäß sogar als Klanginstallation begriffen werden. So entstanden bei der eingangs beschriebenen Aufführung in Eindhoven Klangebenen, die sich bis in 20 Meter Höhe zu schichten schienen; während eines Konzertes in Münsters Erlöserkirche, einem einschiffigen, überwiegend mit Holz ausgestatteten Bau der 70er Jahre wurden hingegen – auf Grund der trockenen Akustik und der Bausubstanz – die tiefen Frequenzen derart betont, daß es sich um eine völlig andere Komposition zu handeln schien.

Score für Five More String Quartets. This score, in three parts, is the composers score. This part of the score shows the general structure, in pitch, over the duration of the piece. This scheme guides the actual choice of pitches, which vary considerably from this outline. The F#'s become sharper, until at 25 minutes they are G's. Similarly, the G#'s become flatter. The G's stray further from the in-tune pitch in the middle of the time period. Only the G2 octave is shown, the other octaves act similarly. The second part shows the pitches of all the octaves used.

minutes	Total difference in Hz	F#3	G3	G#3
0	23	185	196	208
3	20	186	196,+&-1	206
6	17	188	196,+&-2	205
9	15	189	196,+&-3	204
12	12	190	196,+&-4	202
15	10	191	196,+&-3	201
18	8	192	196,+&-2	200
21	6	193	196,+&-1	199
24	4	194	196	198
25	0	196	196	196
F#2=92	G2=98	G#2=104		
F#3=185	G3=196	G#3=208		
F#4=370	G4=392	G#4=415		
F#5=740	G5=784	G#5=831		

Parallel zu seinen Kompositionen führt Phill Niblock Filme aus seiner im Jahr 1973 begonnenen, offenen Serie *the movement of people working* vor. Vorausgegangene Arbeiten, die sich mit Naturphänomenen wie Wolkenformationen, Sonnenaufgängen, Licht- und Wasserreflexionen etc. befaßten, wurden in Verbindung mit Tanzchoreographien gezeigt und verliehen den Aufführungen Performance-Charakter. Auf der Suche nach einer Alternative, die die physische Präsenz der Tanzenden ersetzen könnte, kam es Anfang der 70er Jahre zur Entwicklung der Form der oben genannten Reihe.

Der Titel ist den Filmen treu. Es werden ausnahmslos Menschen bei der Arbeit gezeigt. Gedreht wurde – durchweg auf 16-mm-Material, ohne Ton, mit statisch auf

einen Ausschnitt fixierter Standkamera – rund um den Globus; in der Arktis eben so wie in Japan, China, Hongkong, Mexiko oder Brasilien, wobei jeder Film für sich einem Land gewidmet ist. Stets arbeiten die Menschen mit ihren Händen, ihren Körpern, stets sind es Arbeiten, die von einem noch frühen Stadium der Industrialisierung zeugen, meist sind es serielle Tätigkeiten: Netze knüpfen, Fische ausnehmen, Maiskolben schälen, Steine zerkleinern, oft rhythmische Arbeiten denen ein sich ständig wiederholender Bewegungsablauf zugrunde liegt, oder denen zumindest eine körperliche Präsenz eigen ist. Fast nie jedoch wird das Resultat, das Ziel gezeigt, das sich entweder außerhalb des Bildausschnitts befindet oder durch den Schnitt ausgespart bleibt. Auf diese Art und Weise ermöglicht der Film lediglich einen Einblick und hält Erklärendes oder Erzählendes, das jenseits des Tatsächlichen liegt, fern. Jede Aufnahme bildet demgemäß eine sich aus sich selbst heraus ergebende formale und strukturelle (also keine handlungsbezogene) Geschlossenheit.

Die Schnittfolge der Filme hält sich darüberhinaus streng an die Drehfolge des Materials. Der Großteil der gefilmten Arbeiten finden im Freien bei Tageslicht (meist gleißender Sonne) statt, was zum einen den Licht- und Farbverhältnissen Geschlossenheit und Harmonie verleiht, zum anderen aber auch bei jeder Einstellung den Raum neu definiert.

Es dominieren Einstellungen, die die Bewegung der Hände und des Körpers zeigen, wobei die Gesichter der Menschen häufig nur ausschnittsweise oder gar nicht in das Bild hineinragen. Unregelmäßig finden sich jedoch auch Halbtotale und Totale unter den Sequenzen, verbunden durch die stete Verwendung der Standkamera und der langsamen Schnittfolge. Phill Niblock vertritt diesbezüglich die Theorie, daß Einheiten von jeweils über 10 Sekunden Dauer, im Film zusammengeschnitten, keinen als Rhythmisierung oder Strukturierung wahrzunehmenden Eindruck erzeugen.

Es entstehen also Filme mit einer klaren, formalen Grundsätzen folgenden Makrostruktur, in der jedoch jede Sequenz immer wieder erneut ihren eigenen Kontext bildet, so daß jeder weitere Schnitt einen End- bzw. erneuten Anfangspunkt darstellt. Infolgedessen ist es eher der gefilmte Raum, der sich rhythmisiert, als der Film durch die Schnittfolge.

Es entsteht ein wahrer Strudel unaufhörlicher Bewegtheit der Ebenen, der völlig für sich steht.

Wie eingangs schon erwähnt, werden bei den Aufführungen zwei (und mehr) dieser Filme gleichzeitig projiziert, so daß das Auge des Betrachters ständig zwischen den Räumen der selten kohärenten Bildwelten hin- und herirrt, was die hinter den Filmen stehenden Formgedanken um so deutlicher hervortreten läßt. Die Filme, trotz der Idee der gemeinsamen Aufführung nie aufeinander abgestimmt, mal synchron, mal asynchron gestartet, entfalten sich in immer neuen Kombinationen von Geschehnissen und Proportionen. Die leuchtenden Farben der z.B. in Asien entstandenen Bilder lassen oft die kognitive Wahrnehmung der ausgeübten Tätigkeiten zugunsten einer das Projizierte als reine Farbe und Komposition erfassenden Empfindung weichen und umgekehrt. Es ergeben sich Parallelen

zwischen der Idee der wechselnden Bildräume im einzelnen Film sowie in der Verbindung mehrerer Filme und den ständigen Verschiebungen der Wahrnehmungsebenen des betrachtenden Menschen.

Vergleicht man nun die das Seh- und Hörverhalten bestimmenden Phänomene, so sieht man sich mit ein und derselben, durch die unterschiedlichen Medien unterschiedlich in Erscheinung tretenden Idee von Raum konfrontiert.

Anstoß zur Entwicklung seines Arbeitskonzeptes gab Phill Niblock 1962 die Aufführung einer Komposition Morton Feldmans. Das lediglich aus lang ausgehaltenen Tönen bestehende Stück, ebenso wie Werke bildender Künstler, etwa von Sol Lewitt, Mark Rothko oder Morris Louis, beeinflussten ihn in seiner eigenen Strukturanalyse und der Entwicklung der Idee, verschiedene Medien von Bestandteilen zu befreien, die zwar einer allgemeinen oder traditionellen Ansicht gemäß, jedoch nicht notwendigerweise mit ihnen in Verbindung gebracht werden. Für den Künstler bedeutete dies zunächst natürlich die Negierung alles Illustrativen, viel grundlegender jedoch, bezüglich Musik und Film die Hinterfragung des Raum- und Zeitelements<sup>3</sup>.

In Phill Niblocks Kompositionen gibt es weder Zwischenräume noch sonstwie zeitstrukturierende Elemente, wie Melodie oder Harmonie es sind. Rhythmus und Harmonie entstehen nur als Raumphänomene, als das Pulsieren einer Schwebung oder in der Bildung von Partial- und Kombinationstönen. Entsprechend lösen sich seine Filme völlig von der Idee der Montage und der einer umfassenden Entwicklung und Handlung. Die Schnitte Phill Niblocks bieten keinen Anhaltspunkt für eine Erfassung als Werk, beispielsweise im Gegensatz zu den frühen filmischen Werken Andy Warhols (*Empire*, *Sleep*), die auf einen konkreten Handlungsrahmen ausgerichtet und in diesem Sinne narrativ sind. Die alle Kompositionen und Filme umfassenden, sich lediglich variierenden Parameter verweisen stets auf ein angewandtes Schema. Dennoch hat das musikalische Geschehen eine kompositionsbedingte Richtung, ist die Schnittfolge weder willkürlich noch pragmatisch. Deswegen bedarf die Erschließung von Phill Niblocks Arbeit auch über die reine Erfassung der Parameter hinaus viel Zeit, obwohl oder gerade weil sie selbst Zeitbezogenheit vermeidet.

Nach den vorgenommenen Reduzierungen an Film und Musik bleibt letztlich als zentrales und verbindendes Element die Befragung der unterschiedlichsten Erscheinungsformen von Raum. Die den Sehraum betreffende Entscheidung zwischen den Filmen, für eine gezielte Wahrnehmung, ein sich von selbst ergebendes Changieren zwischen den Ebenen oder für ein rein malerisches Erfassen der Bilder (der gefilmten Bewegung), findet eine auditive Entsprechung in der Art wie der Hörraum wahr- oder hingenommen wird. Die parallelen Ebenen der Ausschnitte scheinbar endlos produzierter Bewegtheit und die völlig raumgreifende physische Präsenz des Klanges, kurz: Musik und Film Phill Niblocks treffen sich schließlich im Endlichen der Idee.

## **MUSIKALISCHE WERKE (Auswahl)**

**1991-93** *Five More String Quartets* (25 min): the *Soldier String Quartet* (earlier version entitled *Another String Quartet*); *Early Winter*, (45 min): Susan Stenger, flute; the Soldier String quartet; Eberhard Blum, bass flute (on pre-recorded eight channel tape); 38 sampled and synthesizer voices, computer controlled

**1992** *Didjeridoos and Don'ts* (15 min): Ulrich Krieger, Didjeridu; *MTPNC* (29 min), computer-controlled synthesizers

**1990** *Wintergreen* (45 min), computer-controlled synthesizers *Weld Tuned* (45 min), computer-controlled synthesizers

**1988** *Fall and Winterbloom* (45 min), Eberhard Blum, bass flute

**1987-88** *According to Guy*, versions I, II and III (aka *Aversion I, II and III*) (each 20 min), Guy Klucevsek, accordion

**1987** *Winterbloom Too* (20 min), Eberhard Blum, bass flute

**1985** *Summing I, II, III and IV* (32 min, 32 min, 32 min, 15 min), David Gibson, cello

**1984** *New Newband Work* (20 min), New Band Ensemble, New York *Unmentionable Piece* for Trombone and Sousaphone (20 min), George Lewis, trombone and sousaphone; *Not Untitled, Knot Untied – Old* (20 min), Relache Ensemble, Philadelphia

**1982** *B Poore* (20 min), Melvin Poore, tuba; *Held Tones* (22 min), Barbara Held, flute; *E for Gibson* (23 min), David Gibson, cello

**1981** *P K* (21 min), Petr Kotik, flute; *S L S* (21 min), Susan Stenger, flute; *PK AND SLS* (21 min), Petr Kotik and Susan Stenger, flutes

**1980** *Second 2 Octaves & a Fifth* (20 min), Joseph Celli, oboe; ... *Every Tune* (20 min), Daniel Goode, clarinet

**1979** *A Third Trombone* (22 min), Jon English, trombone; *Voice and Violin* (20 min), Candace Natvig, voice and violin; *Twelve Tones* (22 min), Jon Deak, bass

**1978** *A Trombone Piece* (22 min), James Fulkerson, trombone;

*Earpiece* (23 min), Arthur Stidfole, bassoon; *Tympy in E* (20 min) Jan Williams, percussion

**1976** *261.63, + and –* (20 min), the Creative Associates of SUNY Buffalo; *First*

*Performance* (15 min), Joseph Celli, English horn

**1975** *Cello & Bassoon* (22 min), David Gibson, cello and Arthur Stidfole, bassoon

**1974** *3 to 7 – 196* (1974, 21 min), David Gibson, cello

## **RECORDINGS**

*Four Full Flutes*; a CD on the XI Label, 1990, published by Exparimental Intermedia, New York

*Nothin to look at, just a record*; India Navigation Records, New York 1983 (LP)  
Out of print

*Celli Plays Niblock*; India Navigation Records, 1987 (LP) Out of print